



**Grau de Estudis Literaris**

**Treball de Fi de Grau**

**Curs 2019-2020**

**Fernando Pessoa: la lluvia y el sueño, una estética de la alteridad**

**Lucas Gabriel Lucero Pose**

**Elena Losada Soler**

Barcelona, 25 de maig de 2020





### Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 25 de maig de 2020

Signatura:

LUCAS G. LUCERO POSE



## RESUMEN:

Este trabajo se propone analizar el funcionamiento de los motivos literarios de la lluvia y el sueño como configuradores de una estética de la alteridad en el *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa.

Para ello, a través de la crítica temática, se realizará una indagación en la edición de *El libro del desasosiego* de Richard Zenith traducida por Manuel Moya con el objetivo de encontrar los mecanismos con los que la lluvia y el sueño articulan la repetición, la realidad y la estética de la alteridad a partir de los estudios de Rodríguez Magda, Deleuze y Kant, y se desarrollará el concepto de estética de la alteridad y la función estructural de los motivos literarios dentro de ella.

Con esto, se pretende articular el concepto de estética de la alteridad y cómo Fernando Pessoa logra configurar los mecanismos necesarios para poder llevarse a cabo través de la articulación de los motivos de la lluvia y el sueño en *El libro del desasosiego*.

**Palabras clave:** Fernando Pessoa, Libro del desasosiego, estética de la alteridad, lluvia, sueño

## ABSTRACT:

This work proposes to analyse the workings of the literary motifs of rain and dream as a configurator of an aesthetic of the alterity in *The book of disquiet* of Fernando Pessoa.

To do this, through the *critique thématique*, an inquiry will be carried out in the edition of *The book of disquiet* by Richard Zenith translated by Manuel Moya in order to find the mechanisms with which rain and dream articulate repetition, reality and the aesthetic of the alterity from the studies of Rodríguez Magda, Deleuze and Kant, and the concept of aesthetics of the alterity and the structural function of the literary motifs within will be developed.

This is intended to articulate the concept of aesthetics of the alterity and how Fernando Pessoa manages to configure the necessary mechanisms to be able to carry out through the orchestration of rain and dream motifs in *The book of disquiet*.

**Keywords:** Fernando Pessoa, Book of disquiet, aesthetics of the alterity, rain, dream

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	7
2. SUEÑO, LLUVIA Y ALTERIDAD. ....	9
2.1. <i>Estética de la alteridad</i> .....	9
2.2. <i>Repetición</i> .....	17
2.3. <i>No-libro</i> .....	20
2.4. <i>Crítica temática</i> .....	24
2.4.1. Lluvia .....	26
2.4.2. Sueño.....	31
3. CONCLUSIONES.....	35
4. BIBLIOGRAFÍA.....	37

## 1. INTRODUCCIÓN

La hipótesis de partida de esta investigación es el estudio de cómo Fernando Pessoa articula una estética de la alteridad en su obra el *Libro del desasosiego* a partir del análisis de los motivos literarios de la lluvia y el sueño. Para ello, en primer lugar, se define el concepto de estética de la alteridad, eje central del trabajo, y se aborda la problemática de los conceptos de realidad y repetición. Una vez explicados los tres conceptos, se pasa a hablar del *Libro del desasosiego* y su condición de no-libro para prevenir sobre qué parámetros estudiar la repetición. A continuación, el núcleo práctico del trabajo será el estudio de los motivos del agua —la lluvia en específico— y el sueño que serán estudiados en torno a los parámetros de repetición que configuran los *paisajes interiores* en los que los sujetos interseccionales se reconocen o se distinguen para configurar un espacio virtual de identificación y alteridad. Finalmente, a modo de conclusión, se vincularán todos los conceptos previamente abordados para enfrentar la hipótesis de partida y resolver la incisión del sujeto lector que, en la articulación de una estética de la alteridad, construye una experiencia de lectura estética y virtual. En cuanto a la metodología, el análisis de los motivos literarios de la lluvia y el sueño se llevan a cabo a través de la crítica temática, pues permite orientar los núcleos temáticos de la obra hacia uno de los horizontes de repetición más cercanos a la literalidad de Fernando Pessoa a través del impresionismo inherente a la crítica temática y el sensacionismo que está presente a lo largo del *Libro del desasosiego*. En cuanto a la definición y desarrollo de los conceptos, núcleo del trabajo, cabe destacar la disonancia que hay entre la creación poética pessoana y el campo de estudio de su obra, por lo que el marco teórico oscila desde Immanuel Kant hasta Rosa María Rodríguez Magda. A su vez, cabe destacar que las condiciones excepcionales que se han dado durante el periodo de realización de este trabajo han impedido adquirir todas las herramientas bibliográficas deseadas para una perfecta ejecución de la base teórica, sobre todo en lo que respecta a las cuestiones hermenéuticas, estéticas y temáticas. No obstante, dado que el recorrido trazado cumple con un sentido estructural coherente, creo que se ha podido realizar un buen trabajo. De este modo, el marco teórico se compone de tres pilares fundamentales: por una parte, la estética de la alteridad se define en este trabajo desde la *Crítica al Juicio* de Immanuel Kant; por otra parte, la idea de repetición está tomada de *Diferencia y Repetición*, uno de los ensayos más interesantes de Gilles Deleuze; y por último, los conceptos de realidad,

simulacro y virtualidad, proceden de *Transmodernidad*, uno de los ensayos sobre gnoseología y antropología más importantes de la actualidad escrito por Rosa María Rodríguez Magda. En menor medida, también se cuenta con la ayuda de *Tematología comparatista* de Cristina Naupert y con *Le thème selon la critique thématique* de Michel Collot para definir los parámetros de la crítica temática; con Ángel Crespo y su conjunto de ensayos sobre Pessoa, *Con Fernando Pessoa*, para abordar los espacios imaginarios; con Leyla Perrone-Moisés y su interesantísimo ensayo *Aquém do eu, além do outro* para entroncar la problemática del lenguaje y la heteronimia; y finalmente con la conocida obra *El agua y los sueños* de Gaston Bachelard para abordar específicamente ciertas particularidades temáticas del agua y el sueño.

En cuanto al corpus del trabajo, los estudios pertinentes al *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa se hacen a partir de la edición de Richard Zenith que ha sido coordinada y traducida al castellano por Manuel Moya en Alianza Editorial en 2016. Debido a la gran variedad de ediciones existentes, la de Manuel Moya destaca por un carácter poético, pues reorganizó la edición “tomando las variantes literariamente más plausibles y que mejor se ajustaban a la literariedad del texto” (Pessoa, LdD 24). De esta forma, pese a la existencia de ediciones posteriores como la de Jerónimo Pizarro en 2010, la prioridad literalizante que Moya otorgó al *Libro del desasosiego* se adapta de forma más somática a las intenciones teórico-prácticas que se desarrollan a lo largo del trabajo. Por otra parte, la citación tanto del corpus como del marco teórico dentro del estudio corresponde a un estilo MLA tanto en las referencias bibliográficas como en las citas en el texto, ya que su incorporación, en mi opinión, es más orgánica y menos ortopédica que el estilo APA.



## 2. SUEÑO, LLUVIA Y ALTERIDAD

### 2.1. *Estética de la alteridad*

¿De qué hablo cuando hablo de estética de la alteridad? En primer lugar, me gustaría hablar del concepto de heteronimia referido a Fernando Pessoa. La sustitución del nombre, el pseudónimo, implica la presencia de un sujeto tras la máscara. Generalmente, la identidad construida tras la máscara se encuentra secreta e intacta. En el caso de Søren Kierkegaard, por ejemplo, los pseudónimos Climacus y Anti-Climacus representaban polaridades opuestas que reflexionaban y ponían en tela de juicio una problemática que parecía tener una única dirección resolutive. Existe una experiencia en la que el sujeto tras la máscara dialoga con la máscara. La relación que mantuvieron Juan de Mairena y Antonio Machado, por ejemplo, trascendía la intencionalidad expositiva de Climacus y Anti-Climacus, pues la interacción entre el sujeto material y la identidad real estaba disociada. La dinámica de poder entre el sujeto personal y sujeto extrapersonal, no obstante, seguía marcada por un tejido lingüístico que hilvanaba las identidades relacionales de los dos sujetos en un mosaico dialógico y compositivo de carácter literario que permitía una interacción equitativa entre los dos autores. Sin embargo, cuando el carácter interactivo entre el sujeto personal y el sujeto extrapersonal se configura como una dinámica de poder en la que el sujeto personal queda vaciado de lenguaje, el sujeto extrapersonal se concibe como un sujeto patente y el sujeto personal queda reducido a un sujeto latente. Esta articulación identitaria es la que hace girar el mecanismo heteronímico de Fernando Pessoa, autor cuya condición identitaria queda vaciada de lenguaje, de identidad.

Leyla Perrone-Moisés comenta al respecto que el sufrimiento que se genera de la consciencia de una falta de identidad es producto de la imposibilidad de expresar un “sufrimiento dicho”. La problemática de la verdad, según ella, está atravesada por una problemática de la mentira. “Miento, aun cuando afirmo que miento. Soy mentido por el lenguaje. Mas en mi cuerpo, exiliado de lenguaje, algo duele, algo sufre: hablo y las palabras que digo son sonido. Sufro y soy yo”. (Perrone-Moisés 18) Este sufrimiento revela dos problemas: el del lenguaje y el de la consciencia. Como dice Leyla, el “sufrimiento dicho” se adhiere como una máscara al “sufrimiento no dicho”. Esta máscara de lenguaje se produce en tanto que el sujeto personal toma consciencia de la dominación del lenguaje y, por lo tanto, la condición de fingimiento de su identidad. (Perrone-Moisés

18) La consciencia de un sujeto dominado por el lenguaje lleva a considerar que los límites del lenguaje anulan la condición personal de un sujeto, ahora apersonal, y, por lo tanto, lo abocan al fingimiento. La relación dialógica y constructiva de un heterónimo queda traducida ahora en un sujeto desprovisto de sujeto que se ve abocado al fingimiento de una identidad real tras la máscara del lenguaje.

“O fingimento seria aceitável se fosse apenas fingimento para outrem, e se o ator pudesse manter, para si mesmo, sua identidade. Pessoa, no entanto, experimenta a vertigem de assistir, impotente, ao desdobramento da máscara: ele finge que finge que finge... E a identidade é sempre diferida.” (Perrone-Moisés 19)

Bajo esta condición de fingimiento, Fernando Pessoa se presenta dentro del *Libro del desasosiego* como un sujeto que late bajo el lenguaje. La máscara se responsabiliza de las dinámicas relacionales entre la lectura y el lector, mientras el autor permanece sepultado por “lo dicho”. En este sentido, los ejemplos de esta toma de responsabilidades por parte de la máscara, Bernardo Soares, son casi inagotables.

“En torno a mí se abre una aureola de frialdad, un halo de hielo que repele a los otros. Todavía no he conseguido dejar de sufrir con mi soledad” (Pessoa, LdD 167)

Esta parte correspondiente al *Diario Lúcido* que fue atribuido originalmente a Vicente Guedes y no a Bernardo Soares nos presenta los dos elementos anteriormente citados, la consciencia de un otro y el sufrimiento, a la vez que nos presenta el tejido lingüístico que disocia, nuevamente, al cuerpo sintiente de la máscara. Como leemos en *Paisaje de Lluvia*, “mi carne es líquida y acuosa” (Pessoa, LdD 46), mientras que la relación con el otro está representada por “una aureola de frialdad, un halo de hielo” (Pessoa, LdD 46). La condición semántica del agua manifiesta, en este caso, la disociación entre el sujeto personal consigo mismo —pues su carne es líquida y acuosa en torno a su sensación de ella— y la “máscara de lo dicho” que finge un sufrimiento que se solapa ante un dolor que no puede ser dicho. La cuestión del decir es, además, una cuestión que queda representada por dos mecánicas fundamentales: la sensación y la realidad.

“Aquello que es meramente subjetivo en la representación de un objeto [...] es la índole estética de la representación; pero aquello que en esa representación sirve o puede utilizarse para la determinación del objeto (para el conocimiento) es su validez lógica. En el conocimiento de un objeto de los sentidos ambas relaciones aparecen conjuntamente. En la representación sensible de las cosas que me son externas la cualidad del espacio en donde las intuimos es lo meramente subjetivo de mi representación de tales cosas [...] y en virtud de esa relación el objeto se piensa también meramente como fenómeno. Sin embargo, al margen de su cualidad meramente subjetiva, el espacio es un ingrediente del conocimiento de las cosas como fenómenos. La *sensación* (aquí sensación externa) expresa lo meramente subjetivo de nuestras representaciones de las cosas que nos son externas, propiamente lo material (real) de ellas (por lo cual se da algo que existe), tal como el espacio expresa la mera forma a priori de la posibilidad de su intuición; con todo, la sensación también se usa para el conocimiento de los objetos que no son externos.” (Kant 227)

Al hablar de estética, es importante tener en cuenta que existe una condición relacional entre el sujeto que contempla y el objeto contemplado que implica un equilibrio constitutivo del sujeto en armonía estética. La estética de Immanuel Kant se centra en esta máxima para resolver la paradoja entre la causalidad de la Naturaleza y la autonomía del ser humano, por lo que la cuestión estética es, en primer lugar, una cuestión relativa a la construcción del sujeto. El equilibrio entre la causalidad y la autonomía que representa la contemplación estética también se traslada a una autocontemplación del sujeto frente al objeto que es, a su vez, reconfigurado a través de la *sensación*. Cuando manifiesta que “la sensación [...] expresa lo meramente subjetivo de nuestras representaciones de las cosas que nos son externas” (Kant 227) está marcando, también, la condición disociante entre el objeto contemplado y la sensación del sujeto que contempla y extirpa la materialidad del objeto para configurar una sensación interna de lo contemplado. En este sentido, la sensación se configura como un diluidor de los límites espaciales de lo real, lo material y, añadido, lo existente.

Volviendo a Bernardo Soares, la continua contemplación del objeto natural, en este caso la ciudad de Lisboa, construye al sujeto que contempla y, en tanto que configura un efecto sobre la percepción de la Naturaleza, esta se vuelve controlable en tanto que es objeto de

contemplación de un sujeto. (Kant 214-223) “Las sensaciones son la única realidad que nos queda” (Pessoa, LdD 91) proclama Soares en fragmento titulado *El sensacionista*, pues en un tiempo donde no se respeta ni el pasado ni el futuro, el sueño se erige como una sensación que es un continuo presente. Teniendo en cuenta la característica lingüística de la máscara, el sensacionismo que en Fernando Pessoa se manifiesta como un sentimiento estético verdadero, en Soares se materializa en la irrealidad del sueño y consigue configurarse como “nuestra vida interior” a la que dota de un carácter ucrónico y utópico mediante la contemplación de un presente que se manifiesta como un objeto causal y, por lo tanto, ajeno.

En este punto, conviene señalar la segunda mecánica fundamental de la estética de la alteridad: la realidad. La sensación corresponde a un plano de la experiencia del sujeto que, a través de la contemplación del objeto, logra controlarlo y, en el *Libro del Desasosiego*, logra reconfigurarse en un espacio imaginario<sup>1</sup> (Crespo 366) sin tiempo ni lugar: el sueño. De igual modo, el equilibrio estético entre el sujeto y el objeto depende de una *voluntad* del sujeto (Kant 215)<sup>2</sup> de contemplar y entender el objeto contemplado. Sin embargo, las nociones de realidad y materialidad que en Kant se manifiestan como iguales, en Fernando Pessoa pueden ser leídas desde una perspectiva que supondría considerar el mundo onírico del sujeto-máscara como un espacio real e inmaterial al mismo tiempo. Rosa María Rodríguez Magda ha dedicado gran parte de sus estudios a trazar los límites de la transmodernidad y, dado que la intención de delimitar los planos de realidad, materialidad y existencia no depende ahora de la voluntad del sujeto que contempla, sino del lector que genera una experiencia de lectura, los planos de realidad pueden entrar en disonancia con la obra pessoana en tanto que su finalidad es transpolar la experiencia estética del *Libro del desasosiego* a la experiencia de lectura del receptor. Con esta disonancia, se pretende vincular, a través de los espacios estéticos, al sujeto lector con el sujeto creador

---

<sup>1</sup> En términos lacanianos

<sup>2</sup> “[...] En cambio, el principio de la finalidad práctica que ha de pensarse en la idea de la determinación de una voluntad libre sería un principio metafísico, porque el concepto de una facultad de desear en cuanto a voluntad sí tiene que darse empíricamente” (Kant 215)

“Lo real y lo irreal ya no son opuestos, al aparecer un nuevo concepto de realidad, aquella no ligada a lo material sin por ello convertirse en ficción. La realidad y la existencia ya no son sinónimos: hay una realidad que no deja de «ser» por el hecho de «no existir», y que no se conforma con el mero *status* de simulacro, es la verdadera realidad: lo virtual. La noción de presencia se modifica, por tanto, con este proceso. [...] El sujeto [lector] transmoderno recibe información y actúa sobre ella, puede incidir en tiempo real sobre lo que está ocurriendo, ya sea para comunicarse [...] o manifestarse. Está realmente en lo que ocurre a kilómetros de distancias gracias a la telepresencia.” (Magda, Transmodernidad 35, 36)

De aquí se puede interpretar que la condición de realidad y existencia en el contexto presencial del sujeto lector está vaciada de sentido y, por lo tanto, se disocia la noción de significante del referente en pos de un esquema de realidad que corresponde a un espacio vaciado de espacio: la virtualidad (Magda, La sonrisa de Saturno 22, 23). La exposición de la virtualidad como epicentro de la configuración de un espacio de desarrollo de una experiencia de la lectura no creo que deba ser reducida únicamente a un consumo virtual, y la traslación del equilibrio estético de Bernardo Soares en el *Libro del desasosiego* a la configuración de una red de experiencias estéticas reconfiguradas por el lector es un buen ejemplo para sostener esta hipótesis. Prestando atención al fragmento [106] se puede apreciar cómo los planos de la realidad material se interseccionan con planos de una realidad inexistente y cómo configuran una experiencia estética en el lector cuya naturaleza puede decirse que es virtual en tanto que está construida en el contra-espacio onírico que es producto de la contemplación estética, en términos kantianos<sup>3</sup>, de *A Boca do Inferno*. El primer plano real es el Otro:

“Cuentan los ocultistas, o al menos algunos de ellos, que hay momentos supremos del alma en que recuerda, con una emoción o con parte de la memoria, un momento, un aspecto o una sombra de una encarnación anterior. Y entonces, en tanto que regresa a un tiempo que está más cercano que su propio presente del origen o del comienzo de las cosas, siente, en cierto modo, una infancia y una liberación”. (Pessoa, LdD 173, 174)

---

<sup>3</sup> Significa que esta contemplación estética del objeto va siempre vinculada a una contemplación del sujeto y, por lo tanto, a un equilibrio.

La primera enunciación, el «cuentan», corresponde a la atención del lenguaje, a ese «halo de hielo» citado anteriormente que representa la otredad en el campo semántico del agua. El segundo plano corresponde a una intersección entre el objeto contemplado y el sujeto que contempla. “La playa pequeña que forma una bahía pequeñísima, excluida del mundo por dos promontorios en miniatura, era, en aquellas vacaciones de tres días, mi retiro de mí mismo.” (Pessoa, LdD 173). Retirar la máscara del lenguaje y permitirse escuchar lo que otros cuentan lleva a Soares al primer momento de ausencia, ausencia de sí mismo. La condición vinculante entre la experiencia de lectura y la experiencia de la contemplación es la desconexión temporal de uno mismo que vuelve, contundente, con el poder del lenguaje.

“Diríase que al descender aquella escalera poco usada ahora y entrando lentamente en la playa pequeña y desierta, yo entraba en un proceso mágico para encontrarme más próximo a la mónada posible que soy. [...] Entonces, en la playa rumorosa sólo de olas propias, o en el viento que pasaba alto, como un gran avión inexistente, me entregaba a una nueva clase de sueños”. (Pessoa, LdD 174)

Traspassar el umbral entre lo real existente y lo real inexistente es algo que se hace, en este caso, a través de la bajada por la escalera a la playa pequeña y desierta. La condición de realidad, en términos kantianos, sería la capacidad estructurante del sujeto mediante el objeto de naturaleza causal, material y, por lo tanto, controlable. Lo gnoseológico de la experiencia contemplativa para Bernardo Soares se configura de un espacio de realidad a un espacio de sensación, tal como se ha visto con Kant. No obstante, esta traslación de un plano real a un plano onírico que Soares anuncia al lector se traduce en una composición de la experiencia de la lectura que va del plano real narrado a un plano virtual en tanto que la composición onírica pessoana no corresponde a una estructura de sentido contenida en la materialidad de “la realidad dicha”, sino que se encuentra remodelada en un plano con exceso de la ausencia, en una experiencia vaciada de realidad, pero aun así real. (Magda, Transmodernidad 108)

“Temblorosa de un azul oblicuo y lejano, verdeante a la llegada de transparencias de otros verdes más sucios y después de romper, crujiendo, los mil brazos deshechos al acercarlos hacia la arena trigueña y la espuma desembalada, congregado en torno todas las resacas,

los regresos a la libertad primigenia, la nostalgia de los dioses, las memorias, como esta que no me dolía sin forma, desde un estado anterior, feliz por una cosa o por otra, un cuerpo nostálgico con alma de espuma, el reposo, la muerte, el todo o nada que estrecha como un mar grande la isla de náufragos que es la vida.

Y me dormía sin sueño, alejado de cuanto sentía, crepúsculo de mí mismo, sonido del agua en la arboleda, quietud de los grandes ríos, frescor de las tardes tristes, lento respirar del pecho blanco del sueño de la infancia contemplada.” (Pessoa, LdD 175)

La primera parte de este desenlace ya corresponde a un plano inexistente e irreal, pues en la contemplación del agua, Soares se autocontempla y en esa contemplación del sujeto manifiesta externamente, a través de la escritura, la sensación desvinculada de su objeto. Sin embargo, la condición estética que se construye en el plano virtual es producto de la propia contemplación estética, aquello que llamo espacio virtual, y que se da cuando se reconfigura un nuevo lugar a través de esa construcción del sujeto-Soares. «El sonido del agua en la arboleda» o «la quietud de los grandes ríos» carecen de un sujeto con voluntad de contemplar, pues en el sueño, en el que todo es semejante y diferente, se edifican los límites de la experiencia del lector que ahora asiste al «lento respirar del pecho blanco del sueño de la infancia contemplada».

Finalmente, es conveniente matizar brevemente el concepto de alteridad. La naturaleza del concepto dentro de la estética de la alteridad es forclusiva en tanto que comprende “el rechazo de un significante fundamental que se expulsa del universo simbólico del sujeto de lenguaje” (Colanzi 11), como bien escribe Soares en el fragmento [163], “entre la vida y yo se interpone un cristal tenue. Por más nítida que vea y comprenda la vida, no la puedo tocar”. (Pessoa, LdD 261). Como se ha explicado en el punto anterior, sin embargo, la estética de la alteridad cuenta con dos rearticulaciones valorativas importantes sobre la sensación y la realidad que se adaptan de forma más orgánica al desasosiego de Bernardo Soares: el Otro. A diferencia del carácter intencional de *expulsar* al otro que Lacan otorga al concepto de forclusión (Colanzi 11), en el *Libro del desasosiego* hay una continua regresión a la problemática incapacidad de concebir al otro, pues *los otros* forman parte del objeto contemplado por Bernardo Soares; en tanto que la sensación desmaterializa el objeto contemplado, el *otro* se articula como un objeto translúcido, pues se encuentra fuera del plano real del mundo soñado del sujeto-máscara al mismo tiempo que se

encuentra en la materialidad del objeto contemplado en el mundo real: la ciudad de Lisboa.



## 2.2. *Repetición*

En este sentido, la alteridad sigue manteniendo un componente lacaniano, como sostiene Leyla Perrone-Moisés, en tanto que el sujeto se sigue definiendo como un lugar vacío en el discurso del Otro. (Perrone-Moisés 79). Al efecto de esta aclaración, Perrone-Moisés destaca que el sujeto se ve precipitado a un significante vacío que toma la consciencia de que sólo podrá ganar un significado dentro del discurso del Otro. Esta inestabilidad del Yo es la que ocasiona la multiplicación heteronímica en Fernando Pessoa con tal de aspirar a ser un Yo más consistente. (Perrone-Moisés 82). Sin embargo, la naturaleza de una estética de la alteridad encauza la problemática del sujeto-significante lacaniano que Perrone-Moisés utiliza para exponer la multiplicación heteronímica hacia una problemática relacionada con la repetición para explicar la traslación de un objeto contemplado, Lisboa, a un sujeto latente y pasivo que contempla, Fernando Pessoa, y de este a un sujeto ausente y alterizado, el lector, en tanto que este último consume la sensación expresada por un sujeto patente y activo, Bernardo Soares, a través de una experiencia virtual concedida por el lenguaje.

Como advierte Deleuze, cuando se habla de repetición se debe distinguir un sujeto secreto que se repite a través de los elementos idénticos, pues es el verdadero sujeto de la repetición, el repetidor (Deleuze 53). La relevancia de la repetición dentro de la intención crítica de este trabajo no está orientada tanto a una diferencia entre objetos representados bajo el mismo concepto que caen en la indiferencia del espacio y del tiempo, sino a una diferencia que se despliega como movimiento creador de un espacio y de un tiempo dinámicos que corresponden a una Idea (Deleuze 53). En este sentido deleuziano, la repetición trae de vuelta el problema inicial del lenguaje que exponía Perrone-Moisés al hablar de la máscara de “lo dicho” sobre el rostro de “lo no dicho”, pero analizando el movimiento traslativo del lenguaje esta vez desde parámetros estéticos que permiten establecer una vinculación entre la sensación del sujeto latente y la construcción de la experiencia de lectura del sujeto ausente<sup>4</sup> a través de la repetición que:

---

<sup>4</sup> Tal y como se ha comentado anteriormente, en términos dramáticos he hablado del heterónimo “máscara-lenguaje” como sujeto patente; del autor, exiliado de lenguaje, como sujeto latente; y del lector, quien se encuentra existencialmente ausente y virtualmente presente a través de la experiencia de lectura, como sujeto ausente. Pese a que Deleuze habla de sujeto latente, este parámetro de clasificación ha sido elaborado antes de recurrir a esta bibliografía.

“[...] no es ocultada, por otra cosa, sino que se forma al tiempo que se disfraza, no preexiste a sus propios disfraces, y, al formarse, constituye la repetición desnuda en la cual se envuelve. Cuando nos encontramos frente a una repetición enmascarada [...] tendemos a ver [en ella] un estado mixto en el que la repetición no es pura, sino tan sólo aproximada: [...] pero sería un error no advertir que [esta] puede poseer en sí misma todos los recursos del signo, del símbolo y de la alteridad que rebasan el concepto [de repetición]. [...] En toda estructura repetitiva coexisten estas instancias y [la repetición] manifiesta elementos idénticos que remiten necesariamente a un sujeto latente que se repite a sí mismo a través de estos elementos, formando «otra» repetición en el seno de la primera. [Esta otra repetición] es el espíritu de toda repetición. Es [...] el argumento de toda repetición, [pues] es ella la que constituye la esencia de la diferencia sin concepto, de la diferencia no mediatizada, aquello en lo cual consiste toda repetición. [...] [Ella] es el sentido material que resulta del otro.” (Deleuze 54, 55)

Este matiz de la repetición demuestra una segunda capa de profundidad dentro de las consideraciones problemáticas de la estética de la alteridad, pues el ejercicio trascendental de la contemplación kantiana que asume un sujeto latente y pasivo, Fernando Pessoa, que está extirpado de una capacidad activa de creación, en Deleuze cobra un sentido operante a través de un sujeto patente y activo, Bernardo Soares, que es capaz de “expresar la sensación ligada a un objeto que se plantea como real” (Deleuze 157). Este eje de repetición no implica, no obstante, una dependencia por parte del sujeto pasivo a un sujeto activo que se materializa en la repetición, sino que el sujeto pasivo desarrolla autónomamente una dinámica complementaria de la *actividad* (Deleuze 158). En este sentido, cuando Fernando Pessoa contempla la lluvia como objeto real, “*Llueve tanto, tanto.*” (Pessoa, LdD 46), no se limita solamente a la construcción sensitiva de la lluvia, sino que construye de ella “un objeto *virtual* que regula y compensa los progresos de su actividad real” (Deleuze 158): *Mi alma se empapa al oírlo. Tanto... Mi carne es líquida y acuosa en torno a mi sensación de ella.* (Pessoa, LdD 46). Al proporcionar el elemento cárnico y anímico, el sujeto dentro del *Libro del desasosiego* se configura en dos sentidos: un sentido que corresponde al objeto real atravesado por la exterioridad activa de Bernardo Soares, la presencia —en lenguaje— de la lluvia, y un sentido que corresponde al objeto *virtual* que en la propia interioridad de Fernando Pessoa genera un espacio de

profundidad en el que repetirse, genera un “yo pasivo profundizado que se llena de una imagen narcisística cuando contempla los objetos virtuales” (Deleuze 159): la intersección cárnica y anímica atravesada por la oblicuidad de la lluvia construyen la espacialidad expresiva del sujeto latente, ahora repetido en el lenguaje.

De este modo, la repetición se convierte en el motor fundamental sobre el que poder construir los mecanismos de articulación de una estética de la alteridad, pues en el repetir de las estructuras dinámicas activas de una realidad objetual presente del sujeto latente, —Fernando Pessoa— se repiten, en un segundo plano interior, las estructuras virtuales de una realidad inmaterial, alterizada y *telepresente* del sujeto ausente —el lector— a través de un sujeto patente —Bernardo Soares— que es capaz de interseccionar los tres planos de realidad, sueño y virtualidad a través de la máscara del lenguaje.

### 2.3. *No-libro*

Habiendo delimitado el concepto nuclear de estética de la alteridad y su condición cinética a través de la repetición entendida desde un sentido deleuziano, hay que delimitar el espacio literario sobre el que revisar los mecanismos que articulan dicha condición estética, en este caso, contenida en el *Libro del desasosiego*, en adelante abreviado como *LdD*.

En primer lugar, es conveniente problematizar la estructura del libro, ya que en la distribución se encuentra un pilar fundamental que favorece la intersección de planos-sujetos que generan la repetición constructiva de la estética de la alteridad. Para ello, es interesante pensar en que el estudio de un libro queda limitado por la contingencia de su forma y de su contenido. En este sentido, un libro puede generar sistemas recreativos de mundos o nuevas mitologías, pero siempre quedando anclados a la condición artefactual del libro. Con ello, las dinámicas que se plantean al hablar de interseccionalidad y repetición deberían ser pensadas como articulaciones de un discurso que, como dice Manuel Asensi, está pensado no como una “realidad empírica del relato, sino como una estrategia textual, pues la producción de un texto está sujeta a una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos de un otro [lector].” (Asensi 140). Desde este enfoque, Asensi presenta la figura del lector desobediente, pero siempre atendiendo a la figura de un escritor que cumple la función de estrategia cuya función es la de encontrar una complicidad *implícita*, en términos de Wolfgang Iser, en el lector. (Asensi 141)

Sin embargo, abordar el *LdD* supone renunciar a los ejercicios vinculantes entre autor y lector, pues, pese a que este fuera pensado y escrito como un libro por parte de Fernando Pessoa, las estructuras de sentido no fueron concedidas intencionalmente por el autor. Esto significa, que la implicidad del lector iseriano o la *complicidad* obediente del lector de Asensi quedan anuladas ante la ausencia de una estrategia textual que unifique un sentido dialógico entre ambas esferas de emisión y recepción. Aun si se piensa en la lectura «cooperativa» que plantea la escuela de la recepción en tanto que hay un lector responsable de la interpretación de los textos (Asensi 140), la desestructura del *LdD* deshace las aspiraciones hermenéuticas de encontrar un sentido único al texto. De este modo, la condición del *LdD* se plantea realmente como un *no-libro* en la medida en que

no hay una estrategia textual implícita y secreta dentro de su textualidad que permita limitar la obra a la contingencia de sus páginas. A propósito de esta cuestión, Jerónimo Pizarro comentaba:

“O corpus da primeira edição, [...] sofreu uma tendência inflacionária depois de 1982. A partir da década de 1990, o Livro do Desasocego tornou-se uma espécie de arca em que foram sendo «depositados» novos escritos; era «O Grande Livro», e tudo o que Pessoa escreveu [...] parecia ter cabimento nessas páginas. Alguns desses escritos já tinham sido publicados e foram redirecionados para o Livro; outros eram inéditos e permitiam criticar a louvável edição de 1982. [...] Pessoa não identificou todos os escritos com a abreviatura L. do D. e em mais de uma ocasião hesitou em relação ao destino de alguns dos seus textos. Além disso [...] dois ou mais editores respondiam de maneira diferente à pergunta acerca da pertença de um texto à obra, ou respondiam com uma certa ambiguidade, porque a fragmentos incluídos na sua edição do Livro também deram outros destinos.” (Pizarro, Livro do desasocego 7)

Bajo estas condiciones, por lo tanto, ¿cómo se debe enfrentar la lectura de un no-libro? Una respuesta válida es la de pensar el enfrentamiento considerando las implicaciones directas del editor en la distribución de la obra pessoana. De este modo, la justificación por el uso de la edición del *LdD* llevada a cabo por Manuel Moya sería que la disposición de la lectura suscita una estructura de sentido determinada que no es dable bajo otras disposiciones textuales de la misma obra.

Sin embargo, en tanto que este trabajo intenta desvelar los mecanismos que articulan una estética de la alteridad, y con ello una dinámica estructural de interacción virtual entre experiencia estética y experiencia de lectura bajo los parámetros de la alteridad, atender a la contextura de un sentido tradicional unificado en el que hay un responsable emisor que ejerce un poder creador y delimitador sobre la experiencia del sujeto es ignorar las dinámicas de repetición que he delimitado anteriormente. Por ende, la lectura del *LdD* debe ser enfrentada desde la suspensión de los valores estructurantes de una dinámica tradicional de autor, texto y lector para ceder ante la realidad virtual de Fernando Pessoa y su repetición atendiendo a lo que Eduardo Lourenço decía sobre «O gran livro»:

“O Livro comporta todos os textos de Fernando Pessoa, dado que nas suas páginas dialogam indistintamente os fantasmas bem presentes de Caeiro, Reis e sobretudo de Campos, mas igualmente o do nunca sepulto autor da “Floresta do Alheamento” que aqui [...] nos aparece como Fernando, rei da nossa Baviera do sonho.” (Lourenço 89)

¿Cómo se justifica, entonces, la edición seleccionada si, desde un principio, se aclara que la edición no se escoge por su carácter hermenéutico o configurador de un sentido particular que no se puede encontrar en otras ediciones? ¿Y cómo afecta esta elección a la reificación de los mecanismos articuladores de una estética de la alteridad? En primer lugar, en tanto que el *LdD* «comporta todos los textos de Fernando Pessoa», atender a la contingencia de los 531 fragmentos que dispone la edición de Manuel Moya implica ignorar el carácter generador de sensaciones y de espacios de interacción interseccional e intersubjetiva que caracterizan la obra soaresiana, pero al mismo tiempo, intentar abarcar toda la creación literaria de Pessoa conlleva un despliegue tan grande de recursos textuales que se acaba perdiendo cualquier intención de estudio ordenado y esclarecedor de su obra. Por lo tanto, la elección de la edición de Manuel Moya sobre otras opciones se debe a un condicionante que logre emancipar la contingencia textual de la obra, pero que al mismo tiempo mantenga los límites proporcionales para no desbordar el *Libro*. En segundo lugar, por ende, el carácter determinante de la edición va intrínsecamente relacionado con la intención del trabajo, que es el estudio de los mecanismos articuladores de una estética de la alteridad que, como he expuesto, basa su cinética en la repetición. Como los condicionantes interseccionales se dan, entre otros elementos externos al *LdD*, dentro de la repetición de los motivos literarios, la edición de Manuel Moya ha sido escogida para ser leída por su peculiaridad literalizante en tanto que las variaciones fragmentarias han sido ajustadas a la literalidad del texto. De este modo, el *LdD* es leído desde los motivos literarios intentando rescatar un esqueleto latente de repetición que articule el funcionamiento de la estética de la alteridad.

De este modo, la lectura del no-libro se realiza a través de dos motivos especialmente interesantes para atender a los movimientos que subyacen dentro de los ejercicios de contemplación trascendental que se dan a lo largo del *LdD*: por una parte, se aborda la relación inicial entre el objeto contemplado y el sujeto que se construye en la contemplación desde el motivo literario de la lluvia, pues esta pertenece a un plano real

y objetual consumido por el sujeto latente que se autocontempla en la repetición virtual dentro de un espacio imaginario en el que confluye con el sujeto ausente, el lector. Por otra parte, voy a abordar la relación resultante de la dinámica kantiana objeto-sujeto a través del motivo literario del sueño, ya que es la construcción de un espacio imaginario y la expresión de lo real repetido y alterizado por un otro sobre el que se construye un discurso con el que el lector puede ejercer la dinámica de contemplación-construcción a través de la experiencia de lectura del *LdD*.

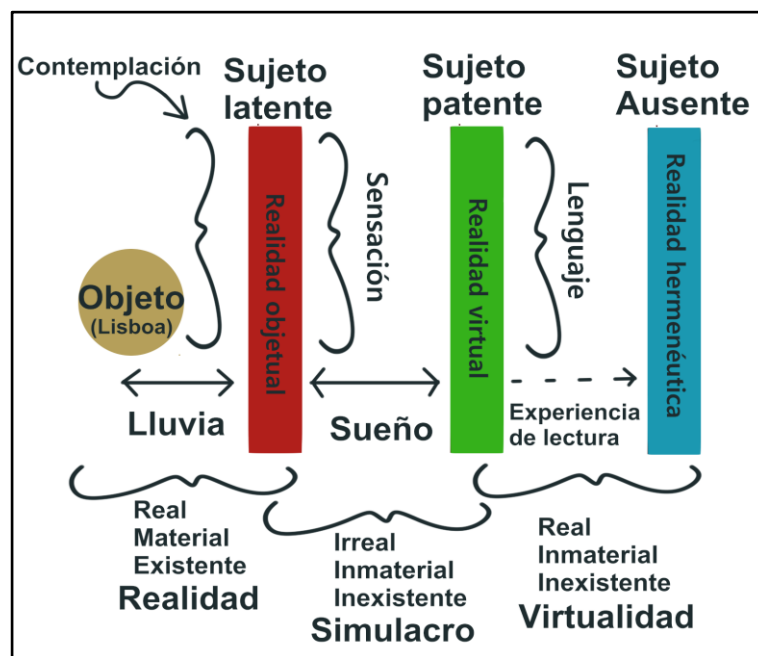


Ilustración 1: esquema de las dinámicas estéticas interseccionales.

Atendiendo a este esquema para visualizar mejor los planos interseccionales en los que se van a trabajar los dos motivos literarios, se da paso al ejercicio de crítica temática sobre los motivos de la lluvia y los sueños en el *Libro del desasosiego*.

## 2.4. Crítica temática

Primeramente, es conveniente definir los parámetros de estudio que contempla la crítica temática y cuál es la razón de su aplicación metodológica en este trabajo frente a otras posibilidades como la tematología o la narratología. Cristina Naupert en su *Tematología comparatista* ya advierte de la diferencia principal entre la crítica temática y la tematología en tanto que:

“[La tematología] puede emplear en ocasiones ciertos criterios psicoanalíticos que forman parte de la base operativa de la crítica temática, pero la orientación metodológica objetiva textual de la tematología no coincide con el enfoque subjetivo e impresionista dirigido hacia la personalidad del autor y ligado a la sensibilidad personal del crítico” (Naupert 66)

Bajo esta consideración diferencial y teniendo en cuenta que el enfoque de este trabajo forma parte más de una relación intersubjetiva que de un estudio comparado que “se ocupa de las estructuras textuales mismas que componen el entramado donde se plasman los conjuntos «temáticos» prefigurados después de haber pasado por el proceso complejo de su elaboración literaria” (Naupert 122), la crítica temática se acerca, en esta ocasión, a las necesidades literarias que se pueden rescatar de la obra soaresiana. De este modo, atendiendo al artículo de Michel Collot, titulado *Le thème selon la critique thématique* podemos leer que:

“Pour faire la synthèse de ces convergences, j'avancerai la définition suivante, qui reste personnelle et provisoire : le thème selon la critique thématique est un signifié individuel, implicite et concret ; il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre.” (Collot 81)

De este modo, el carácter interpretativo de la *critique thématique* se aproxima más a un estudio fenomenológico de la sensación que a la *clôture du texte littéraire de l'hypothèse formaliste* (Collot 82). Esto no significa, sin embargo, que la perspectiva metodológica



vaya a orbitar en torno al principio de «les sens ont un sens» (Levinas, EDHH 118) de Levinas, sino que los parámetros temáticos serán estudiados bajo el prisma de:

“L'image du monde sensible que la critique thématique découvre dans une œuvre reflète donc un «paysage» intérieur: «l'objet décrit l'esprit qui le possède, le dehors raconte le dedans»; elle constitue «l'univers imaginaire» d'un écrivain, fait de tout ce que, dans le monde, il adopte ou rejette, parce qu'il s'y reconnaît ou cherche à s'en distinguer.” (Collo 83)

En otras palabras, la construcción temática de la sensibilidad será articulada en torno a los parámetros de repetición que configuran los paisajes interiores en los que los sujetos interseccionales se reconocen o se distinguen para estructurar un espacio virtual de identificación y alteridad.

#### 2.4.1. Lluvia

El agua es un elemento que se repite constantemente a lo largo de toda la obra poética pessoana y, en especial, en el *LdD* se representa como un leitmotiv con una estructura de sentido natural y cíclica. Pararse a pensar en el elemento acuoso, además, comporta pensar no sólo en su presencia, sino en su materialidad; a lo largo de toda la creación literaria de Fernando Pessoa, el agua representa el espejo en el que el autor se ahoga, el objeto sobre el que el sujeto se construye y se proyecta en una sensación. Siguiendo las pautas que Gaston Bachelard marca en *El agua y los sueños*, voy a adaptar sus clasificaciones a la cinética de la repetición que nos concierne. Por una parte, se encuentran las aguas cambiantes, el reflejo del narciso sobre el río y su repetición sobre la laguna Estigia, un sujeto atrapado en dos mundos por su reflejo. En el *LdD* está representado con la imagen de los lagos:

“[...] Emergíamos ante la quietud de los lagos, nos sentíamos sollozar... Aquel paisaje tenía los ojos arrasados de agua, ojos quietos, llenos de un tedio innúmero de ser... Llenos, sí, de tedio de ser, de tener que ser algo, realidad o ilusión, y ese tedio tenía su patria y su voz en el mutismo y en el exilio de los lagos.” (Pessoa, *LdD* 106)

La imagen del lago está inevitablemente relacionada con el reflejo, lo irisado, aquello en lo que verse “*como un Narciso ciego que disfruta con la frescura próxima del agua, sintiéndose inclinado sobre ella por una visión anterior y nocturna, oculta de las emociones abstractas, vivida en los rincones de la imaginación con una diligencia materna en preferirse.*” (Pessoa, *LdD* 394) y que está, a su vez, relacionado con el segundo tipo de aguas, las profundas y pantanosas. Para Edgar Allan Poe “toda agua primitivamente clara era un agua que tenía que ensombrecerse, un agua que absorbía la negritud del sufrimiento. Toda agua viviente es un agua cuyo destino es hacerse lenta, pesada, [...] es un agua a punto de morir.” (Bachelard 77) La relación, entonces, con la corriente estética del paulismo pessoano es inevitable: “una poesía pantanosa que se adentra en zonas oscuras de la realidad, indagando en aquellos aspectos decadentes y grotescos que lo ahogan” (Ardavín 263). Desde este punto de vista, la profundidad va ligada a un elemento de voluntad que se manifiesta entre la inmersión y el hundimiento:

“Casi que me sorprende de querer gritar, de hundirme para sentirme como un océano de [...] de una inmensidad que nada tiene que ver con la infinitud del espacio, ni con la eternidad del tiempo” (Pessoa, LdD 296)

“Aunque nuestro alrededor se desmorone lo que fingimos ser, aun coexistiendo con ello, deberíamos quedarnos impávidos —y no porque seamos justos, sino porque somos nosotros y ser nosotros nada tiene que ver con tales cosas externas que se desmoronan, aunque sea sobre lo que representamos para ellas.” (Pessoa, LdD 301)

“Para plantar cara a la brutalidad de la indiferencia, que constituye el fondo visible de las cosas, descubrieron los místicos que lo mejor era aislarse de todo. Negar el mundo, volverse ante él como de un pantano a cuya orilla nos encontrásemos.” (Pessoa, LdD 600)

Todos estos elementos de repetición del hundimiento van relacionados con la consciencia de un deseo de vivir en términos estéticos la experiencia. (Pessoa, LdD 296) Sin embargo, todos ellos corresponden a una realidad objetual tamizada por la metáfora de la profundidad. En su repetición no se encuentra la *actividad* creativa de un sujeto latente-en-lenguaje, sino que se lee una disposición material e imaginativa de un estado de existencia que no logra permear en el discurso, sino que se queda atrapada en la superficie otoñal de un lago o se hunde junto al mundo que se desmorona ante nuestra impavidez. No obstante, hay un tercer estado del agua que permite la repetición de lo objetual en virtual, un estado del agua dinámica. Según Ángel Crespo, los editores del *LdD* prepararon un “Índice ideográfico” en el que se contaban el número de fragmentos dedicados al paisaje y al tiempo atmosférico. A la lluvia se le dedicaban 10 fragmentos y a las tormentas, 13 (Crespo 369). En mi investigación, dentro de la edición de Manuel Moya he encontrado 67 usos de la lluvia e igualmente, 13 usos de la tormenta. Lo que diferencia, sin embargo, a la lluvia de los otros caracteres acuosos que se materializan dentro del LdD es su oblicuidad, su repetición y su carácter vinculante.

En primer lugar, hablar de oblicuidad en Fernando Pessoa es reificar los motores poéticos de la interseccionalidad, la corriente estética y matemática en la que dos o más planos de una realidad material se repiten activamente en una realidad virtual en la que los elementos de ambas realidades objetuales quedan *interseccionados* creando un mosaico

interrumpido de realidades cristalizadas en un espacio imaginario. El ejemplo más claro es el segundo canto de “*Chuva oblíqua*” en el que Fernando Pessoa ortónimo cristaliza la realidad exterior y la realidad interior en un mosaico virtual en el que sendas realidades quedan interseccionadas en un vacío imaginario que en el *LdD* se reifica a través del sueño: “ilumina-se a igreja por dentro da chuva desde dia, e cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...” (Pessoa, *Chuva Oblíqua* 26). Dentro de esta construcción poética, la lluvia cumple un papel fundamental en tanto que la oblicuidad implica la abstracción matemática de lo diagonal, de lo que atraviesa el eje exterior e interior de una realidad, de lo que corta a un plano, y la lluvia implica la materialización natural de esta condición matemática. La lluvia en su condición oblicua atraviesa los diferentes planos de la realidad y permea a través de ellos como un manto que moja todo. De este mismo modo, la oblicuidad se encuentra en el *LdD* formalmente escindida de su condición acuosa, pero temáticamente vinculada a la permeabilidad que caracteriza a la lluvia.

“Hace mucho, no sé si días o meses, que no registro impresión alguna. No pienso y, por tanto, no existo. Me he olvidado de quien soy; no sé escribir porque no sé ser. Por un letargo oblicuo, he sido otro. Saber que no me acuerdo, es despertar.” (Pessoa, *LdD* 576)

“Llueve en esta tarde fría de invierno triste, como si hubiese llovido, monótonamente, desde la primera página del mundo. Llueve y mis sentimientos, como si la lluvia los doblase, inclinan su mirada hacia la tierra de la ciudad, donde corre un agua que nada alimenta, que nada lava, que nada alegra. Llueve y siento la opresión inmensa de ser un animal que no sabe lo que es, soñado el pensamiento o la emoción [...]” (Pessoa, *LdD* 587)

En ambas situaciones, la permeabilidad de la contemplación de la realidad objetual es acuosa. Si se entiende por acuosa, en este contexto, la capacidad de abarcabilidad total de la sensación de suspensión de una impresión natural, tanto en el letargo oblicuo como en la lluvia de la tarde fría de invierno triste, el motivo de la lluvia, en su oblicuidad, es capaz de actuar como un eje de repetición y vinculación, pues en su capacidad de *atravesar los diferentes planos de la realidad*, la lluvia y la oblicuidad generan el movimiento de traslación hacia un otro. En el *ser otro* y en el *doblarse*, encontramos que la función

interseccional de la contemplación viene dada, para Pessoa, desde la lluvia y el sueño, ya que configuran un sufrimiento que, en su manifestación, deja al descubierto el carácter enmascarado de un desasosiego que está cubriendo los límites del sujeto latente con un dolor que no puede ser dicho. En este sentido, se puede comprobar que las tres características de la lluvia son estrechamente vinculables, pues en la propia oblicuidad del discurso se encuentra la repetición, tanto del otro como del doble, que preparan el terreno de lo patente, de la máscara que entra a escena para proyectar una imagen de lo simulado, lo disfrazado que, si recordamos a Deleuze, es lo que “resulta ser la verdad de lo desnudo [...] que se forma al tiempo que se disfraza, que no preexiste a sus propios disfraces, y que al formarse, constituye la repetición desnuda en la cual se envuelve. (Deleuze 54). A este respecto, el espacio del simulacro al que pertenece el dominio del sujeto patente, de la máscara del lenguaje, se encuentra en el principio de realidad que pacté durante la explicación sobre lo real de Rosa María Rodríguez Magda: en la propia construcción del simulacro, se trabajan los planos antitéticos de lo real que implican una irrealidad, una inexistencia y una inmaterialidad. De este modo, la oblicuidad que permea de un sujeto latente a un sujeto patente está valorando unos sistemas que están contruidos sobre el eje de existencia y realidad, y no solamente sobre un eje de materialidad.

Cuando en el fragmento [447] proclama «no pienso y, por tanto, no existo», se está jugando con los límites del simulacro en tanto que la construcción sensitiva — sensacionista en términos pessoanos— de la impresión no se encuentra el valor de lo sentido, sino de lo expresado. De este modo, el pensamiento-en-lenguaje que supone expresar «no pienso y, por tanto, no existo» no está siendo configurado virtualmente por el sujeto latente, sino que está siendo expresado por el sujeto patente que, recordamos, es quien tiene la capacidad de “expresar la sensación ligada a un objeto que se plantea como real” (Deleuze 157). En esta misma línea, se puede comprobar que la repetición cumple con la articulación del discurso deleuziano en tanto que en la intención interseccional de diferentes realidades que implican a diferentes sujetos de realidad se encuentra en la reconfiguración de un espacio de repetición que, en este caso, es dado a través de la lluvia:

“El silencio que asoma del ruido de la lluvia se extiende, en un *crescendo* de gris monotonía, por la calle estrecha que observo. Estoy durmiendo despierto, de pie y contra el vidrio, en el que me apoyo como en todo. Busco en mí cuáles son las sensaciones que experimento ante ese caer ingrátido del agua sombríamente luminosa que se destaca

mejor en las fachadas sucias, y aún más en las ventanas abiertas. Y no sé lo que siento, no sé lo que quiero sentir, no sé lo que pienso ni lo que soy” (Pessoa, LdD 253)

Como se puede ver en este extracto, la lluvia no actúa como un elemento literario estructurante del corpus formal del fragmento, sino como motor de una repetición que traslada la contemplación estética de la realidad objetual —*el ruido de la lluvia se extiende gris por la calle que observo*— a una repetición de lo contemplado, que convierte al sujeto latente que siente en un sujeto patente capaz de generar la repetición y crear la realidad virtual —*busco cuáles son las sensaciones que experimento ante ese caer ingrávito del agua sombríamente luminosa*— sobre la que construir una nueva expresión imaginaria —a través del sueño, por ejemplo— que queda, sin embargo, sepultada por una incapacidad de sentir lo *otro*, de poder configurar un límite de lo sentido a través del lenguaje —*y no sé lo que siento, no sé lo que quiero decir, no sé lo que pienso, no sé lo que soy*— sobre el que construir un espacio de realidad virtual en el que configurarse como sujeto que se construye en la contemplación del objeto. Esta incapacidad de sentir lo *otro* es, en otras palabras, la naturaleza del desasosiego.

#### 2.4.2. Sueño

¿Cómo se relaciona, entonces, el desasosiego con el motivo literario del agua? A través de su último carácter, el vinculante.

“Al estar tan fuertemente ligadas al agua todas las interminables ensoñaciones del destino funesto, de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que el agua sea para para tantas almas el elemento melancólico por excelencia” (Bachelard 141)

“¡Aquietarse, dormir, sustituir esta consciencia fragmentaria por mejores cosas melancólicas dichas en secreto a un desconocido! ¡Aquietarse, pasar rápido y de puntillas, flujo y reflujo de un mar vasto, en costas visibles en la noche en que se durmiese la verdad!” (Pessoa, LdD 229)

Si hay un tipo de agua que está estrechamente vinculada con la espacialidad y el volumen es el mar. La lluvia, dinámica, oblicua y repetitiva, permea en las capas de la realidad objetual del sujeto que contempla a la naturaleza llover. Este elemento de la lluvia cíclica, traída por la tormenta, repite la materialidad del agua en una dialéctica entre la forma diferente y el contenido repetido que lleva al sujeto latente y pasivo a un hundimiento en sí mismo, en tanto que la contemplación de la naturaleza de cuña trascendental y pasiva pasa a una relación inmanente entre el sujeto y el objeto para luego poder alcanzar una relación constructiva y activa entre el sujeto y sí-mismo. La idea de la muerte de la que habla Bachelard en el fragmento citado anteriormente, en Fernando Pessoa se puede entender desde un carácter vinculante en tanto que el agua, efectivamente relacionada con una naturaleza fúnebre, no se genera dentro de una dialéctica de principio y fin, sino en una constante repetición de lo interminable, en una repetición oblicua que cala a toda la Naturaleza y a su sensación de ella. De este modo, en tanto que la relación del agua y de la muerte a través de la lluvia no se rige por un principio, en términos kantianos, teleológico, se puede deducir que el carácter melancólico asociado al agua no se debe a su estrecha relación con la muerte del sujeto, sino con la muerte del objeto: en la nostalgia por la muerte de la Naturaleza.

El producto de la lluvia es el agua estancada y, entre los lagos cambiantes y las aguas pantanosas, el mar es el resultado de una lluvia que se ha repetido interminablemente en el tiempo. En el mar todo se iguala y los límites se diluyen, se entra en un laberinto similar a un desierto, pues en la ausencia de caminos, se presencia la infinitud de ellos. De este modo, en el fragmento [141] anteriormente citado, se puede ver que la traslación entre el sujeto latente y el sujeto patente se lleva a cabo a través de la sensación de quietud, de una repetición *lluviosa* que deja de duplicar el objeto de la contemplación a una repetición creadora *marina* que en la quietud de su Naturaleza empieza a crear un espacio virtual — *sustituir esta consciencia fragmentaria*— y una temporalidad que ya no está presente en lo contemplado, sino en la construcción estética del sujeto que ha sentido —*aquietarse en costas visibles en la noche en que se durmiese la verdad*—. A su vez, este fragmento es muy interesante para trabajar aquello que, en la repetición del espacio imaginario, se concibe como sueño.

El sueño dentro del *LdD* cumple una función que Ángel Crespo ha definido muy audazmente: “[la función del sueño es] la conquista del sosiego mediante la [...] transformación imaginativa y la abolición de la naturaleza y, con ella, de toda la realidad, personal y social, que desasosiega al personaje. [...] Pessoa transforma el paisaje real hasta su abolición y [...] es tan sólo en el paisaje ideal creado por su imaginación [...] en el que encuentra el sosiego anhelado.” (Crespo 366, 367). En este sentido, es comprobable la capacidad de adecuación de esta reflexión a todo mi discurso y por ello, es interesante otorgar el carácter imaginativo de esa *transformación* de la que habla Crespo a la máscara del lenguaje, el heterónimo, y problematizar su proyección hacia el *otro* en relación al motivo literario del sueño.

Como se puede comprobar en el fragmento [141], el sueño surge de una dialéctica de la percepción entre la vigilia y la somnolencia: “[...] Mientras todos duermen, el reloj deja caer con lentitud el cuádruple y claro repique de las cuatro de la noche. Aún no me he dormido [...] No puedo pensar de tanto sueño, ni puedo sentir del sueño que no consigo tener”. (Pessoa, *LdD* 228). Se constata, dentro del espacio liminal entre somnolencia y vigilia, que hay dos caracteres que se funden cuando llega el sueño: el pensamiento y el sentimiento. Es esclarecedor pensar en que estas dos expresiones que usa el sujeto pessoano para hundirse en el sueño encajan cabalmente con las dinámicas inherentes al



sujeto patente y al sujeto latente, en tanto que el primero, activo, corresponde al pensamiento, a la elaboración del máscara que se crea al mismo tiempo que se manifiesta, mientras que el segundo, pasivo, corresponde al sentimiento, a la construcción del sujeto exiliado de un lenguaje limitante que le impida verse reflejado en sí mismo, como Narciso. Por lo tanto, el sueño cumple la capacidad de estar presente en sendos espacios de articulación, contingente e imaginativo, a través de la disolución del Universo con su materialidad: “Todo a mi alrededor es un universo desnudo, abstracto, hecho de nocturnas negaciones. Me encuentro entre cansado e inquieto, y llego a tocar con la sensación del cuerpo un conocimiento metafísico del misterio de las cosas” (Pessoa, LdD 229). En la propia desmaterialización del cuerpo y del universo se encuentra el punto de inflexión sobre el que Pessoa, en tanto que sujeto latente, se desencaja del cuerpo y se despersonaliza, se forcluye a sí mismo, se alteriza y se convierte en un otro que se vuelve externo y ajeno, se deshace de su corporeidad y, por lo tanto, del desasosiego. “A veces se me duerme el alma y entonces los pormenores informes de la vida cotidiana floran sobre la superficie de la consciencia, y me veo saltando sobre la superficie del agua, y sin poder dormir.” (Pessoa, LdD 229). En este punto, en esa superficialidad del agua, se encuentra el agua cambiante, el lago que atrapa a Narciso entre el mundo y el Hades, el agua irisada y onírica que atrapa a Pessoa entre la realidad de Lisboa y su nueva realidad virtual, el sueño.

“¡Parar, ser anónimo y externo, movimiento de ramas en alamedas distantes, tenue caer de hojas percibido más por el ruido que por la caída, el alta mar de surtidores lejanos, y todo lo desdibujado de los parques nocturnos, perdidos entre marañas continuas, laberintos naturales de oscuridad!...Parar, acabar del todo con una supervivencia figurada, ser la página de un libro, la trenza de un cabello suelto, el oscilar de las buganvillas al pie de una ventana entreabierta... [...] El absurdo, la confusión el apagamiento —todo lo que no fuese vida...” (Pessoa, LdD 230)

El propio estado material del alma, en vigilia y somnolencia, ha generado una sensación que pesa y hunde al sujeto, en la contemplación de lo externo, siente un deseo de repetirse en lo otro. El agua, como punto de inflexión, augura el deseo latente de repetirse en lo contemplado, el hundirse en su propia mismidad, lo Otro en la repetición de lo Mismo. (Deleuze 54). Y el sujeto deseante descubre, en la epifanía de lo acuático, la clave de la

repetición, el «aquietarse» y el «parar». El punto de interés dentro de esta investigación no es la acción e inacción, pero de esta verbalización del movimiento, de este «*pneuma*» hacia la corporalidad despersonalizada y acuática del sujeto que siente, nace el principio constructivo de una realidad virtual, imaginativa, onírica. «Ser la página de un libro, el alta mar, lo desdibujado de los parques nocturnos, ser laberintos naturales de oscuridad» son manifestaciones que no se generan en la construcción estética del sujeto latente que se enfrenta a una realidad objetual, sino que son generadas por el lenguaje, por la máscara que es capaz de generar un nuevo espacio onírico a través de su presencia, de su capacidad creadora que se ha podido llevar a cabo a través de la repetición: «ser el oscilar de las buganvillas al pie de una ventana entreabierta». Y este nuevo espacio imaginario en el que Pessoa, proyectado ahora sí por Soares, se sosiega, se repite y se conjura, es el espacio en el que el lector, radicalmente excedido de ausencia y existencia, es capaz de entrar.

### 3. CONCLUSIONES

“El arte consiste en hacer sentir a los demás lo que nosotros sentimos, en liberarlos de ellos mismos, proponiéndoles nuestra personalidad como forma especial de liberación. Lo que siento, en la verdadera sustancia con lo que siento, es absolutamente incommunicable, y cuanto más profundamente lo siento, más incommunicable es. Para que yo pudiera transmitir a otro lo que siento, tendría que traducir mis sentimientos a su lenguaje, es decir, referir las cosas como si fueran las que yo siendo, de modo que al leerlas el lector sienta exactamente lo que yo he sentido” (Pessoa, LdD 482)

Como se ha apuntado con Ángel Crespo, la creación de los espacios imaginarios por parte de Soares proyectado por Pessoa es la asimilación del sosiego que, en un desencaje con lo externo, genera una naturaleza interior exiliada del objeto *natural*. En estos espacios, el sujeto latente es capaz de crear, de sintetizar activamente en términos deleuzianos, una repetición de lo Otro que se convierte en una repetición de lo mismo configurando así un espacio virtual contenido en un simulacro, el sueño. Llegado a este punto, Pessoa es capaz de adquirir una consciencia de creación, una capacidad de amoldar las sensaciones interiores cargadas de lenguaje y repetirlas, de *traducir mis sentimientos a su lenguaje*. ¿Cómo está vinculado el sujeto ausente con la presencia de una sensación ajena como es la de Fernando Pessoa mientras contempla la lluvia? A través de la virtualidad.

Como se definió anteriormente con Rodríguez Magda, la virtualidad es el estado de realidad pura en el que realidad y existencia se disocian, creando así realidades inexistentes. Del mismo modo, esta virtualidad permite a un sujeto ausente proyectarse como presente, aun siendo inmaterial, a través de la telepresencia (Magda, Transmodernidad 35). Si se piensa el espacio imaginario del *LdD* como un simulacro, la condición ausente del sujeto lector sigue siendo la única manifestación existencial de este ante el texto. Esto implica que en la circularidad del espacio onírico de Pessoa se contempla al sujeto lector como incognoscible (Solsona 33), pues es un sujeto ausente a la relación comprensiva de la realidad virtual configurada por el sujeto patente, Soares. Sin embargo, como este ejercicio de alteridad está planteado desde la estética y la repetición, la realidad virtual se presenta como objetable, pues son los correlatos de la síntesis pasiva del sujeto latente que configuran un mundo que no es circular, sino

elíptico: ambos son objetivos y objetales. (Deleuze 159) De este modo, el supuesto de un espacio imaginario concebido como un simulacro queda anulado por la presencia virtual de un sujeto telepresente que es capaz de repetirse en la alteridad.

“Así pues, al mismo tiempo que la mirada del otro me fuerza a la consciencia de mí, conforma mi subjetividad, me aliena, al ser visto como objeto, y constituye también una alienación de mi mundo, aquello que yo organizo como mi mundo es visto por otro, que a su vez lo organiza como su mundo, incluyéndome en él. Se me despoja, pues, de mi trascendencia, la mirada del otro me espacializa y me temporaliza, esto es, me coloca en el espacio y tiempo que él percibe, minimizando lo que en mí tenían, hablando kantianamente, de formas trascendentales de mi sensibilidad” (Magda, Transmodernidad 160)

El empuje final necesario para articular, pues, la conclusión de este trabajo y poder defender así mi hipótesis de partida se encuentra en esta reflexión que Rodríguez Magda hace de la lectura de *L'être et le néant* de Sartre<sup>5</sup>: la condición telepresente del sujeto lector le permite una repetición interior que, en su desdoblamiento es capaz de entrar en el espacio imaginario de Fernando Pessoa. Sin embargo, la entrada a este espacio imaginario conlleva una alienación del sujeto lector consigo mismo que se lleva a cabo a través de la *mirada*, a través de una repetición de la contemplación estética de la realidad virtual construida por el sueño y por la lluvia. Esta mirada constituye una alienación del mundo real objetual del lector, en tanto que el ejercicio de lectura se convierte en una experiencia telepresente: ahora, el lector está siendo visto por el otro, se encuentra en una suspensión de los valores reales en pos de una sensación virtual hipnótica y lluviosa que lo espacializa y lo temporaliza; el lector, atrapado en la repetición del otro, en la Naturaleza voraz del sueño, se convierte en parte de lo otro, se aliena de sí mismo; cae, radicalmente excedido de ausencia y existencia, en la reificación de las aspiraciones oníricas y acuosas de un sujeto que, repetido en sí mismo, ha sido capaz de exteriorizar, interplanarmente, su sosiego.

---

<sup>5</sup> Sartre, *L'être et le néant*, París, Gallimard, 1943, 1980, p. 302

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

- Ardavín, Carlos. "'Hora absurda' de Fernando Pessoa: indagaciones sobre el paulismo." *Hispanic Journals* 2.17 (1996): 259-269.
- Asensi, Manuel. *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2011.
- Augé, Marc. *Los "No lugares" : espacios del anonimato : una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, 1993.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Barba, Rafael Morales. *La ajenidad en Fernando Pessoa : "Libro del desasosiego"*. Madrid: UAM, 2016.
- Barthes, Roland, et al. *Análisis estructural del relato*. Trans. Beatriz Dorriots. 2ª. Buenos Aires: Editorial tiempo contemporáneo, 1972.
- Colanzi, Irma. "(Per)versiones del patriarcado: mujeres y violencia institucional." *Derecho y Ciencias Sociales* 1.Nº 12 (Violencias) (2015): 8-32.
- Collot, Michel. "Le thème selon la critique thématique." *Communications* 47 (1988): 79-91.
- Crespo, Ángel. "El paisaje y el tiempo atmosférico en el Libro del desasosiego." Crespo, Ángel. *Con Fernando Pessoa*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 1995. 345-370.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Trans. María Silvia Depley and Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006.
- Gastón, Enrique. *Sociología del consumo literario*. Valparaíso: Ediciones Universidad Valparaíso, 1971.
- Gil, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Agua, 1987.
- Giménez, Diego. "El libro del desasosiego, estética y materialidad de la sensación." *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal* 5 (2016): 51-63.
- . *Fernando Pessoa: Irrealidad, escritura y desasosiego*. Barcelona, 2015.
- Han, Byung-Chul. *Muerte y alteridad*. Trans. Alberto Ciria. Barcelona: Herder, 2018.
- Henriques, Mendo Castro. *As coerências de Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1989.

- Jauss, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Ed. Valeriano Bozal. Trans. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1995.
- Kant, Immanuel. *Crítica del discernimiento*. Ed. Roberto Rodríguez Armayo and Salvador Mas Torres. Trans. Roberto Rodríguez Armayo. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Levinas, Emmanuel. *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca: Hermeneia (Sígueme), 2011.
- . *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. París: Vrin, 1949.
- . *Totalidad e infinito : ensayo sobre la exterioridad*. Trans. Daniel E. Guilloit. Salamanca: Hermeneia (Sígueme), 1977.
- López, Jose María Aguilar. *Trascendencia y alteridad. Estudio sobre E. Lévinas*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1992.
- Lourenço, Eduardo. *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1993.
- Magda, Rosa María Rodríguez. *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1989.
- . *Transmodernidad*. Rubí: Anthropos Editorial, 2004.
- Man, Paul de. *Alegorías de la lectura*. Ed. Antonio Vilanova. Trans. Enrique Lynch. Barcelona: Lumen, 1990.
- Naupert, Cristina. *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid: Arco Libros, 2001.
- Paz, Octavio. *Convergencias*. Barcelona: Biblioteca breve, Seix Barral, 1991.
- . *Cuadrivio : Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, Seix Barral, 1991.
- Perrone-Moisés, Leyla. *Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- Pessoa, Fernando. "Chuva Oblíqua." Pessoa, Fernando. *Poesias*. Ed. João Gaspar Simões and Luiz de Montalvor. 15<sup>a</sup>. Lisboa: Ática, 1995. 26.
- . *Crítica: ensayos, artículos y entrevistas*. Trans. Roser Vilagrassa. Barcelona: Acantilado, Quaderns Crema, 2003.
- . *Libro del desasosiego*. Trans. Manuel Moya. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- Pizarro, Jerónimo. *Edição crítica de Fernando Pessoa*. Ed. Jerónimo Pizarro. Vols. XII, Tomo 1. Lisboa: Imprensa nacional - Casa da moeda, 2010. XII vols.

- . "Narciso ciego, iluminado por Lisboa (de Cesário Verde a Fernando Pessoa)." *Abriu* 5 (2016): 35-50.
- Ramos, Ana María Velázquez. "Alteronimia y despersonalización dramática en Fernando Pessoa." *Revista de Filología* 20 (2002): 337-345.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción*. Trans. Agustín Neira. México D. F.: Siglo veintiuno editores, 1998.
- Ryan, Marie-Laure. *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Trans. María Fernández Soto. Barcelona: Paidós, 2004.
- Santamaria, Antònia Arbona i. *Estudi del llibre del desassossec*. Palma: Luhu Editorial, 2016.
- Serrano, Esteban Torre. "Identidad y alteridad en Fernando Pessoa." Carraté, Juan Bargalló. *Identidad y alteridad, aproximación al tema del "doble"*. Ed. Juan Bargalló Carraté. Madrid: Alfar, 1994. 103-116.
- Solsona, Gonzalo Mayos. "El abismo y el círculo hermenéutico." Gonzalo Mayos Solsona, Antonio Penedo Picos, José Luis Trullo-Herrera. *Los sentidos de la hermenéutica*. PPU, 1991. 13-54.
- Todorov, Tzvetan. *El Hombre desplazado*. Madrid: Taurus, 1998.
- Vázquez, Blanca Alberta Rodríguez. "Fernando Pessoa: la máscara y el nombre." *Tópicos del seminario* 40 (2018): 35-51.